

A red-ink woodcut-style illustration of a city street scene. In the foreground, a man in a dark suit and a woman in a black dress are shown in profile, looking at each other. The background features a large, ornate building with a fountain in front of it, and a street with other buildings and figures in the distance. The sky is filled with stylized clouds.

АРКАДИЙ ИППОЛИТОВ
О КИНО И О ВРЕМЕНИ
ТЕКСТЫ ДЛЯ ЖУРНАЛА «СЕАНС»

Аркадий Ипполитов

**О кино и о времени. Тексты
для журнала «Сеанс»**

«СЕАНС»

2025

УДК 791.43
ББК 85.37

Ипполитов А. В.

О кино и о времени. Тексты для журнала «Сеанс» /
А. В. Ипполитов — «СЕАНС», 2025

ISBN 978-5-6052038-7-2

Аркадий Викторович Ипполитов (1958-2023) известен широкому кругу читателей прежде всего как искусствовед и куратор, хранитель кабинета итальянской гравюры Эрмитажа, а также уникальный эссеист, исследователь «образов Италии». Другая сторона его работы знакома чуть меньше: на протяжении нескольких десятилетий он сотрудничал с журналом «Сеанс» как автор статей о кинематографе. Свой первый печатный текст он сочинил для «Сеанса» в 1993 году а в 2008-м именно «Сеанс» как издательство выпустил его первый сборник эссе. В настоящую книгу вошли статьи, написанные Аркадием Ипполитовым по заказу редакции. Первую часть составили тексты, поводом для создания которых стал конкретный фильм, жанр или образ; они приводятся в порядке их появления в печати. Вторая часть — размышления о духе времени: от общего взгляда на XX век к сути стиля 1960-х, советскому застою, 1990-м и, наконец, началу XXI века. Предисловием служат воспоминания основателя «Сеанса» Любви Аркус, которая рассказывает об ушедшем друге. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 791.43
ББК 85.37

ISBN 978-5-6052038-7-2

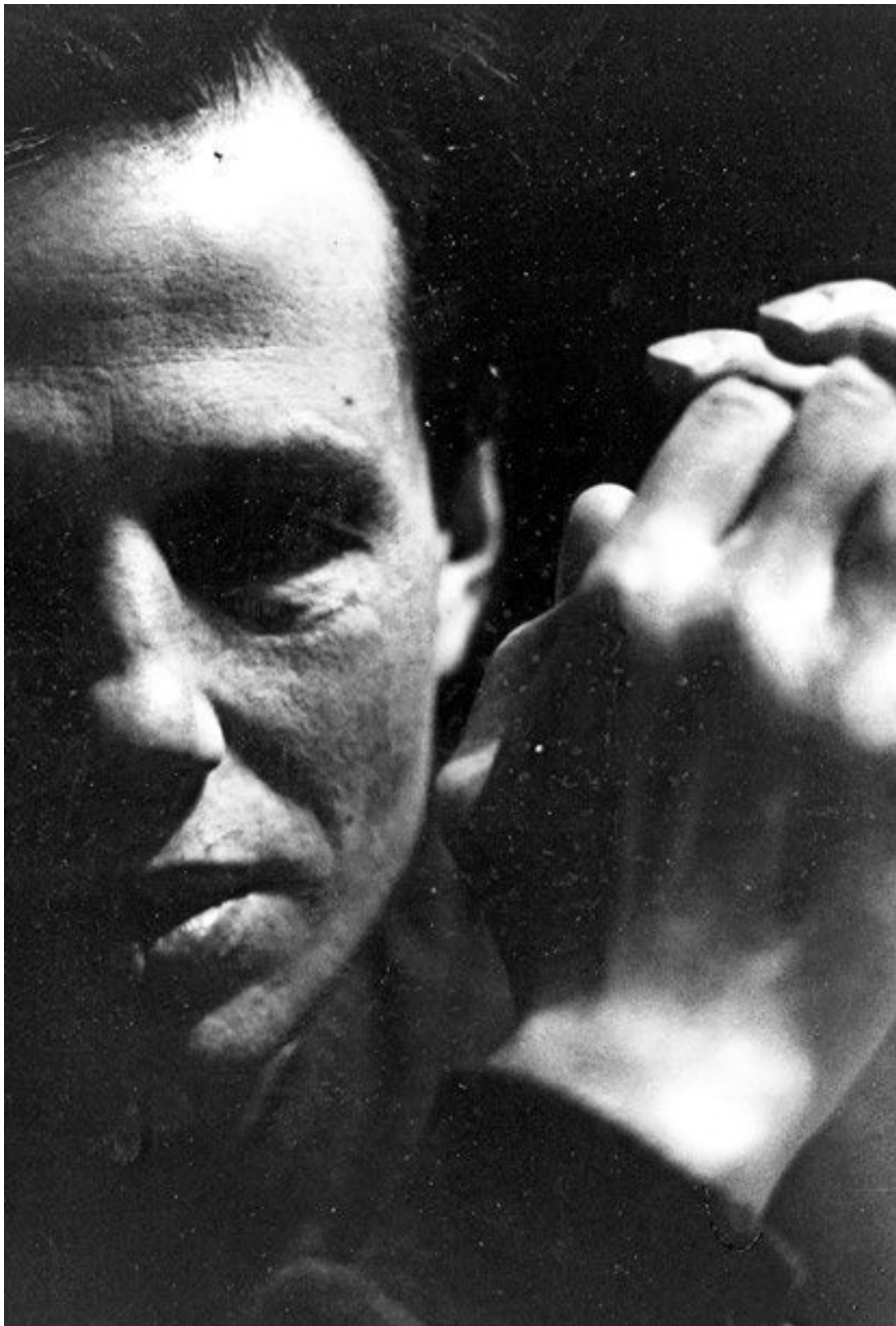
© Ипполитов А. В., 2025

© СЕАНС, 2025

Содержание

Любовь Аркус	8
Часть I	16
Двор королевы Елизаветы и рисунки Эйзенштейна	17
Сон в летнюю ночь	22
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Аркадий Викторович Ипполитов
О кино и о времени
Тексты для журнала «Сеанс»



© 2025 АНО «ЦКП „СЕАНС“»

Любовь Аркус Потоки любви



Свой первый журнальный текст Аркадий написал в 1993 году для «Сеанса» – в номер, посвященный 1960-м годам; назывался он «Стиль шпильки». С того раза редкий журнал обходился без Ипполитова, он был будто бы талисман, неотъемлемый элемент стиля, хранитель генетического кода, один из источников невозможного.

Он любил и знал кино не как специалист-киновед, но как тот, кто понимает само вещество искусства, его состав. Чтобы написать о фильме, ему не нужно было перенастраиваться. Аркадий жил в мире, где русские писатели XIX века говорили с древними греками, а живописцы Возрождения уживались с режиссерами киноавангарда. Время Ипполитова не совпадало с календарем, понятия актуальности для него не существовало. Актуальным было только одно: то, что он понял сегодня.

Мы составили книгу из текстов, которые он написал для журнала «Сеанс». Когда мы познакомились с ним и с Шурой Тимофеевским, не было еще никакого журнала, мне было 22 года, они были на несколько лет старше. Встреча с ними была одним из самых удивительных и счастливейших событий в моей жизни. Оба были самородками, отмеченными особой печатью избранных: как будто пришедших в этот мир с уже усвоенным и даже осмысленным *знанием* обо всем, что было накоплено человечеством на пути самоосознания и движения культуры. Это *знание* включало в себя историю, литературу, живопись, философию. И оно было не умозрительным, не приобретенным вчуже, а будто бы самолично прожитым, драматичным, драматургичным, до краев наполненным. Шура был эпикурейцем, преобладающей толстяком, избыточным во всем, Аркадий бесплотным, бестелесным, будто бы ангельским. Оба были нездешние, никому здесь не нужные и ни в чем не нуждающиеся: лишние люди. Поначалу я была их безоговорочной поклонницей, затем – издателем их первых книг. С Шурой я дружила, с Аркадием – прожила целую жизнь, в той степени близости, какая вообще возможна между людьми.

Писать о нем сейчас почти невозможно. Еще слишком больно. Оформлять в слова то, что изо всех сил прячешь в глубине души, то, с чем пока невозможно смириться, – это значит признать, что его уже нет, это значит смириться со свершившимся фактом. А я пока еще нет, не смирилась. Когда звонит телефон, через раз первая мысль: это Аркаша. Или, например, раньше я думала, что самая страшная картина в мировой живописи – «Крик» Мунка; теперь думаю – нет, «Черный квадрат» Малевича. Потянулась к трубке, поделиться этим с Аркашей. Тупо уставилась на экран. Нет, я больше не смогу ему позвонить. Никогда.

«Свобода, как и любовь, не может иметь уточняющих определений», – написал когда-то другой *genius loci* нашего города, Самуил Лурье. Я любила Аркашу всем сердцем, и он любил меня как умел. Собственно, это единственная причина, по которой мы оставались вместе в очень близкой породненности почти сорок лет. Что к этому добавишь, какие уточняющие определения?

Когда-нибудь о его книгах, выставках, статьях, лекциях будут написаны книги. Его друзья-коллеги уже написали прекрасные тексты о его художественном мире и собрали их в книге «*Melancholia*. Памяти Аркадия Ипполитова». Я понимаю в этой *главной* материи его жизни очень мало. Я была ему мамкой, нянькой, беспутной сестренкой. Но никогда – ровней. Конечно, у нас были разные профессии, но дело не только в этом, а в том, что рядом с его образованностью, огромной и всеохватной, рядом с его ни на минуту не прекращающимся существованием во вселенной мировой истории и культуры я выглядела просто невеждой.



Он с королевской снисходительностью относился к моему невежеству. Но, если я его о чем-то спрашивала, он воспринимал мой вопрос со всей возможной серьезностью. Так, на мой вопрос о причинах Первой мировой войны он начал отвечать у входа в Александровский парк, через выход к Неве и потом к Петропавловской крепости, потом через всю Петропавловку до выхода из Александровского парка. Я не успевала следить за ходом его мысли, не усваивала и половины, но он как будто не замечал этого. Он был далеко, там, в 1914 году, когда и начался XX век.

Или другой пример. Помню, мы поехали в Комарово. Вот он сел в мою машину в центре. Мы доехали до Комарово, переоделись, сплавали в озере, вышли, обсушились, сели обратно в машину, доехали до города. И все это время, ни на минуту не останавливаясь, он рассказывал мне историю папства. Со всеми папами, как кого звали, какие года они прожили, чем они характеризовались и так далее. Это было за пределами моего восприятия. Но он же жил в том мире. В том, на самом деле, не в этом.

Мне кажется, Аркаша склонен был преувеличивать свое одиночество, свое местоположение в жизни многих людей. Он искренне считал, что абсолютно одинок. Есть только этот город, Эрмитаж, кресло и окно в его эрмитажном кабинете. Для многих людей он значил очень много. Но Аркадий об этом не то что не знал, но в его чувстве одиночества это никак и ничего не меняло. И наша с ним любовь, если что-то меняла, то ненадолго, а потом он опять уходил в себя и его нельзя было дергать, вытаскивать, надо было просто ждать, когда он вернется.

* * *

Его я полюбила сначала за красоту. Глаза слепли просто. Мне так казалось до самого конца. Вот он одевался в передней – пальто, шарф. Я говорю: «Аркаша, какой же ты красивый!» А ему уже было 64 года. Для меня она была предметом неизменного изумления, его красота. Пишу и думаю: Господи! Глазки маленькие, глубоко посаженные, нос сломан, нижняя губа выдается вперед и всегда рассечена. Кожа красная, воспаленная. Откуда у меня было это ощущение его красоты, каждый раз заставляющее изумляться? И сейчас я понимаю, что это

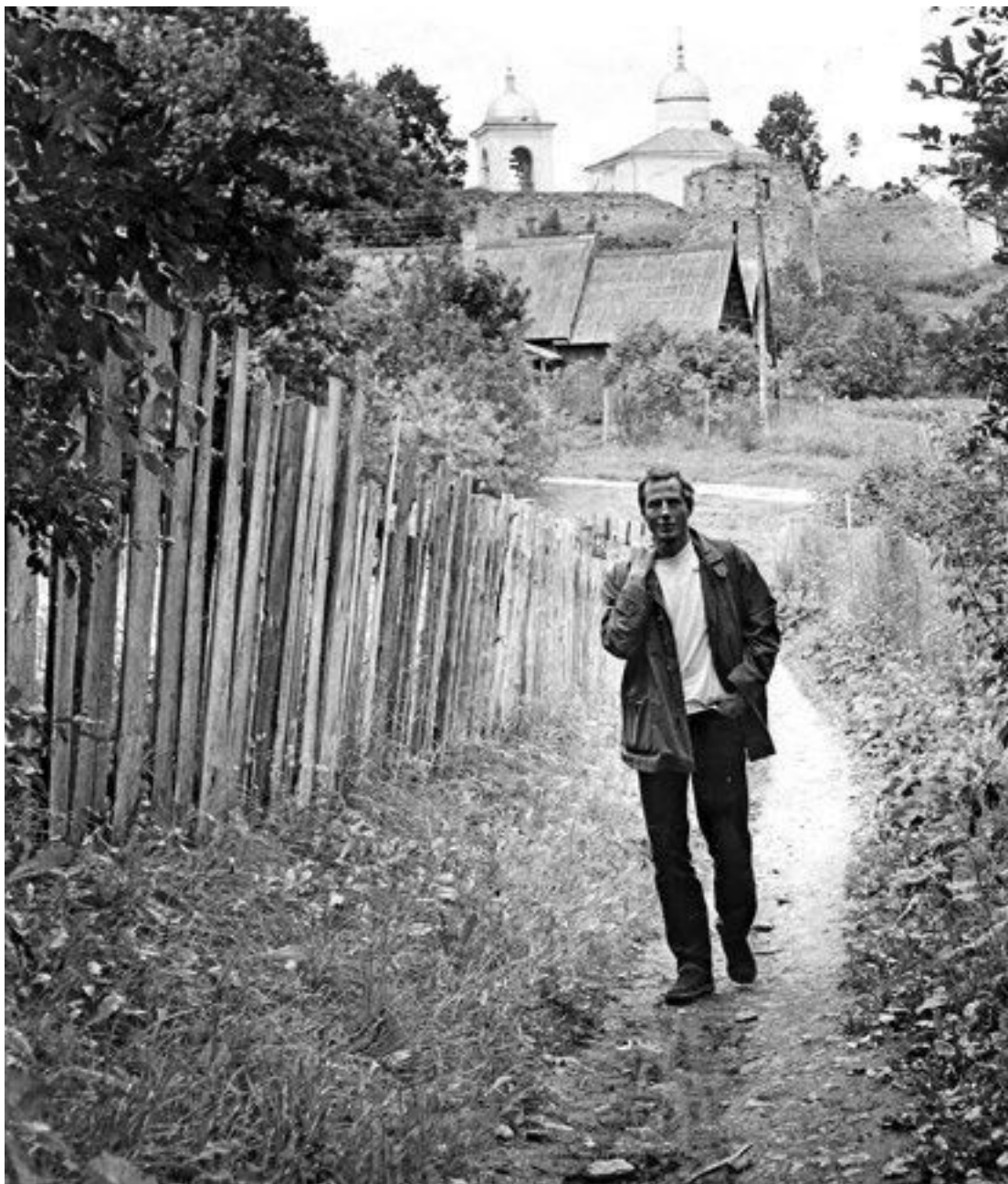
была такая лепка природы. Как будто какой-то великий скульптор виртуозно вылепил и лицо, и торс, и руки...

* * *

Больше всего на свете он любил свою маму Галину Петровну и сына Данилу. Это была какая-то безмерная любовь. Он никогда не обижался на Данилу. Звонил Данила, не звонил, помнил Данила о чем-то, не помнил о чем-то. Это вообще не обсуждалось. Данила самый прекрасный, самый лучший. Лучше Данилы никого нет на свете. А Галина Петровна была частью его самого, они были связаны неразрывно. Когда она умерла, Аркаша слег в больницу. У него тогда не было мобильного телефона, и он долгие годы категорически отказывался его приобретать. Оля Тобрелутс уговорила его все-таки завести мобильный телефон. Это был просто подвиг с ее стороны, я считаю. С другой стороны, дома ведь теперь была гулкая пустота, и по домашнему телефону 314–54–33 (вот никаких телефонов не помню, а этот, уже сто лет не действующий, в памяти) теперь не отвечал голос Галины Петровны: «Аркаши нет. Что ему передать?» Он так до конца и проходил с этой кнопочной нокией. Хотя я и купила ему на день рождения в подарок айфон. Он небрежно оставил его на столе. И каждый раз, когда я говорила: «Забери свой айфон», он отвечал: «Да-да», но так и не забирал. Та же участь постигла макбук, который я заставила его купить, чтобы он мог работать в поездках, на даче на моей, где мы с ним проводили много времени. Купить-то купили, но, кажется, он даже из коробки его не достал.

Прошел год, я разбила свой айфон и стала пользоваться этим. Вопрос был закрыт. Я говорю: «Ну как ты не понимаешь? Там можно установить ватсап, и сможешь говорить с Данечкой бесплатно в любой стране мира, когда он там находится. Он отвечал: «Да-да», и оставался без айфона. Не хотел его.

Однажды мы поехали на Сицилию дружной компаний: Вася Степанов, Надя Васильева, Шура Тимофеевский, Никола Самонов. У меня была практическая цель – книги Шуры Тимофеевского, два тома. Я готовила эти сборники его текстов поначалу без всякого Шурино участия и согласия. Мне нужно было, чтобы он мою работу утвердил. А он все не утверждал, потом увлекся и даже написал для второго тома новые тексты. Аркаша потом добровольно взял на себя функции бильд-редактора, каждая картинка в «Весне Средневековья» и «Книжке-подушке» придумана и поставлена им. Но это будет уже потом. А пока мы были в Ортиджии, вдруг позвонил Аркаша из Питера и сказал, что больше не может жить. Что он больше не может и не хочет жить. Это было от него невозможно услышать, потому что он был стойком, не нытиком, а сказаны были эти страшные слова так твердо и категорично... Я поначалу собралась к нему выезжать, но потом связалась с девочками из нашего фонда «Антон тут рядом», и они повезли его к врачам. Больше не может жить... Это он не мог жить без Галины Петровны. Я думаю, потому, что он был максималистом. Я думаю, что с уходом Галины Петровны все и началось. Сердечная болезнь, нескончаемая депрессия с короткими ремиссиями... В особо тяжелые моменты он переезжал ко мне с чемоданом. В мои обязанности входило пинать его утром: завтрак на столе, и ты идешь на работу. Ему это нравилось. Во-первых, он преодолевал свою невозможность просто выйти из дома, во-вторых, ему нравилось, что его ждут дома с ужином, после смотреть какой-то фильм по его выбору, и вообще совместный быт (очень важно он клал на стол деньги и говорил: «Это на хозяйство»). Надолго его не хватало. Максимум на месяц. «Твоя беда, Аркаша, – говорила я, – что ты не можешь один и не можешь жить ни с кем». «Чистую правду говоришь, – соглашался он. – И что мне теперь делать?»





Конечно, его травмировала травля в соцсетях после выхода его книги про Рим. Больше всего меня тогда поразило, с каким наслаждением эта кучка людей подняла девятый вал агрессии, и как она его уничтожала, и как она его обзывала, и какими только словами. К каждому уничижительному посту приходила толпа людей, и они оскорбляли его. И книгу-то не читали. Ошибки, возможно, и были. Но дело было не в этом, а в том, что начался XXI век, когда вот этот ор и эта травля на какое-то время становится содержанием жизни огромного количества людей. Все равно кого, все равно за что. И знать не знают они Аркадия, не знают времени, о котором он пишет, не читали его книгу, никогда ее не видели. И никак им было не объяснить, что его книги – никакое не искусствоведение. И не путеводители. Это гениальные романы. И

еще не только в этом дело. Время становилось все прагматичнее и прагматичнее, экскурсоводы победили искусствоведов, ну и уж тем более писателей об искусстве, да еще таких уникальных, штучных, как Аркадий.

Как еще мы жили? Много смотрели кино. Много времени проводили у меня на даче, где собирали грибы, плавали в озере, составляли меню на день и ездили на маленький крестьянский рынок, где соответственно меню Аркаша придирчиво выбирал продукты, строго следя за тем, чтобы я не покупала лишнего. На даче у Аркаши было особое дачное чтение. Он привозил с собой книги для работы, но читал, выбирая из моего дачного ассортимента: «Семья Тибо», «Отверженные», «Господа Головлёвы»... Вечером ужинали на веранде при свечах и опять смотрели кино.

В последний год, когда Аркаша был особенно подавлен тем, что творится в Украине, а потом и в Израиле, он вел совсем уж регламентированную жизнь, наполненную рутинными ритуалами. Маршрут из своего дома до Эрмитажа и обратно, пешие прогулки по городу; вечерами – одинокий ужин, пасьянс и фоном новости, которые прежде никогда не слушал, а теперь прекрасно разобрался во всех этих политических подкастах и интервью на ютубе.

Отвлекался преферансом. Был азартен. Периодичность игры строго соблюдалась. Играли мы вчетвером – Вася Степанов, Аркадий, Петя Лезников и я. Петя тогда еще очень плохо играл. И Аркаша очень расстраивался, потому что ему неинтересно было у Пети выигрывать, раз он так плохо играет. А ему очень нравился Петя своей скромностью, благородством, глубоким умом – Аркаша хорошо умел чувствовать такие вещи. И все время, когда он был на прикупе, он с Петей играл, объясняя ему, что и как, почему. Потом Петя скачал себе приложение в интернете и стал тренироваться. В какой-то момент вдруг Аркаша заметил, что Петя играет хорошо. И тогда его покровительственность немедленно прошла. Петя стал конкурентом. Но все равно Аркадий выигрывал почти всегда. А когда мы с ним проигрывали, то очень злился и говорил: «Ну вот, старые дураки».

Однажды мы смотрели на даче фильм Джона Кассаветиса «Потоки любви». Главного героя в фильме играет сам Кассаветис. Он писатель-порнограф и очень одинок, а потому его дом наполнен каким-то несметным количеством совсем не нужных ему людей. К нему приезжает его сестра Сара. Ее играет жена Кассаветиса, гениальная актриса Джина Роулэндс. Она в депрессии, потому что от нее отказалась ее семья. Дочь при разводе предпочла жить с отцом, а тот не особенно расположен разговаривать со своей бывшей. Сара все время пытается к ним прорваться, но у нее ничего не получается. И тогда она едет к своему брату и видит, что он так же одинок, как и она. И она говорит ему: тебе необходим кто-то, о ком ты мог бы позаботиться, какая-нибудь маленькая зверюшка, например. А брат, разумеется, вообще не понимает, о чем она. Сара не сдаётся: «Нет-нет, я подумаю об этом за тебя...» И дальше она отправляется на какую-то ближнюю ферму, где выращивают домашних и других животных. Писатель стоит на крыльце и видит, как Джина вылезает из машины, а за ней идут две карликовые лошадки, огромная собака, утка, куры с цыплятами, ослик, попугай, кто-то еще, и она их всех ласково погоняет и говорит: «Посмотри, кого я тебе привезла, вот теперь ты будешь о них заботиться!»

На этом моменте Аркаша поворачивается ко мне и говорит: «Господи, это же совершеннейшая ты, Люба!» Я расплакалась и подумала, что лучшего объяснения в любви я в своей жизни не слышала.

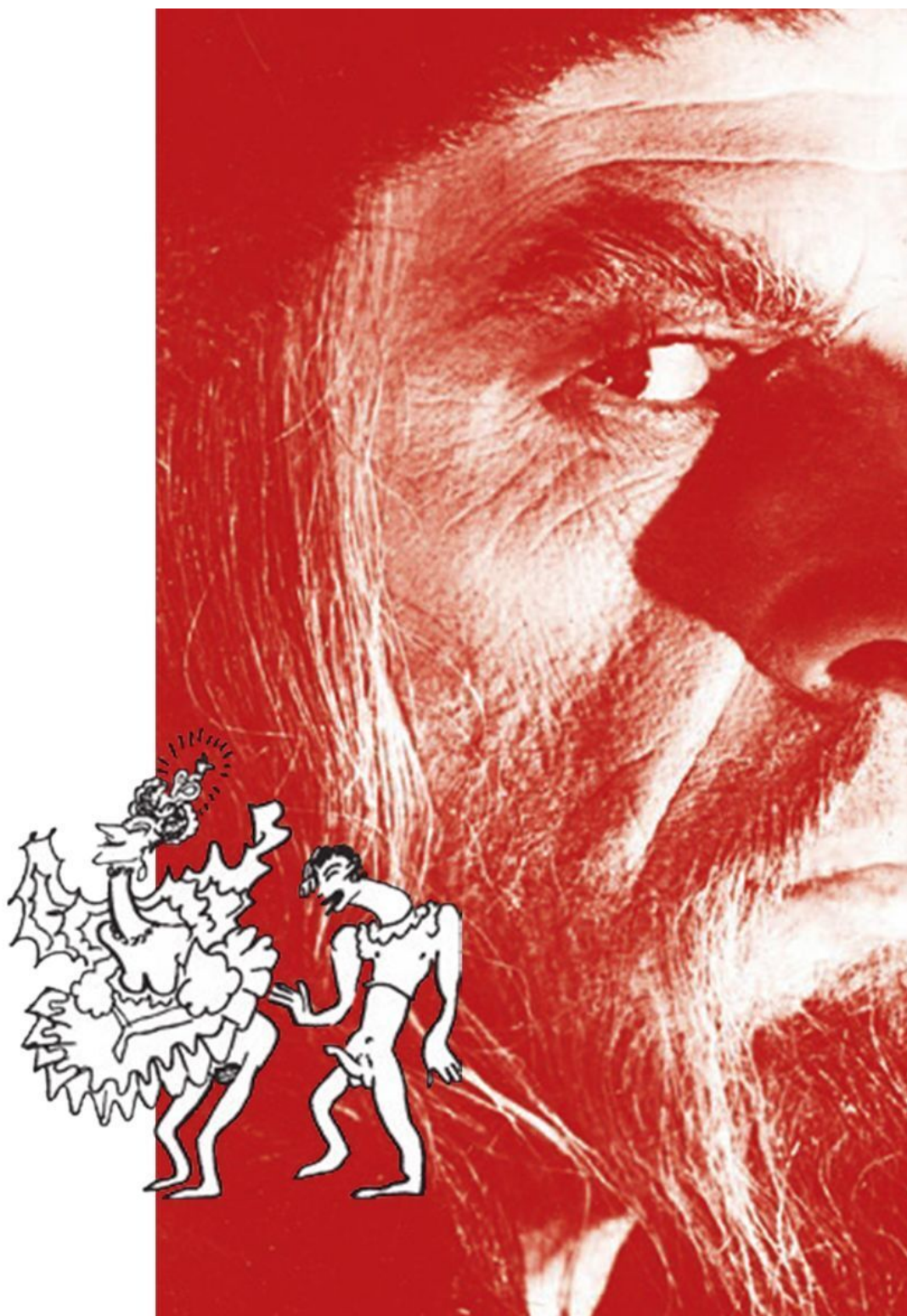
* * *

Он часто повторял по разным поводам (я-то тоже проживала тяжкий период моей жизни): «Бедная ты моя, бедная...»

И вот я все-таки говорю о нем. Мой бедный, бедный, мой любимый мальчик. Несносный, нежный, горький как полынь, одинокий как перст, великий самоед, ненавидящий себя и свое

прошлое, ни во что, на самом деле, не ставящий свои статьи и романы, все, что сделано и пройдено, что ушло в прошлое, и теперь не имеет никакого значения. Потоки любви нужны были, чтобы утешить тебя... «Вы верите, что любовь – это единый нескончаемый поток?» – спрашивает Сара. Я верю. И уповаю всем сердцем, что бедного моего мальчика на том берегу встретили Галина Петровна, Шура, Тимур Новиков, Гурьянов, Саша Белослудцев – любимые им и любящие его. И всех их понесли нескончаемые потоки любви.

Часть I По поводу кино



Двор королевы Елизаветы и рисунки Эйзенштейна

Эйзенштейн не был профессиональным рисовальщиком. Он сам много раз подчеркивал, что никогда, нигде и ни у кого не учился. Поэтому любые попытки рассматривать его рисунки с точки зрения истории искусства бесполезны и несколько наивны. Провозглашать его блестящим и своеобразным рисовальщиком было бы некоторым преувеличением, объяснимым лишь издержками культа. Тем не менее то, что творчество Эйзенштейна-рисовальщика никоим образом не относится к хрестоматийным фактам истории изобразительного искусства, отнюдь не лишает его художественности. Художественность – это столь деликатная сфера человеческого сознания, что какие-либо профессиональные критерии уступают совершенно иным соображениям. Художественность не только размывает границы между искусствами, мешая литературу с музыкой, живопись с поэзией, но и позволяет себе гораздо более кощунственные нарушения, впуская китч в святилище Аполлона, заставляя гениального мастера вдохновляться бездарной картинкой, вознося на высоту совершенной изысканности то, что еще вчера казалось грязным и аляповатым. Художественность – это, по сути, одно из свойств восприятия – ценной, но не результативной области человеческого сознания.

Рисунки Эйзенштейна похожи на его прозу, а проза – на расшифрованную с диктофона бытовую речь. Это постоянно сменяющие друг друга образы, воспоминания, мысли, идеи и замыслы, сознательно не организованные в единое целое и связанные между собой только личностью рассказчика. Они похожи на крутящуюся ленту киноплёнки, запечатлевшей бесконечный рой кадров, не реализованных в кинематографе. Многие из этих кадров сам режиссер отверг бы и отбросил при окончательном завершении своей работы, но многие стали бы основой замечательных сцен, которых мировой кинематограф оказался лишен. Об Эйзенштейне никак нельзя сказать, что он не реализовал свои потенции и идеи. «Броненосец „Потёмкин“» и две серии «Ивана Грозного» обеспечили ему славу величайшего режиссера XX века. Однако, перелистывая его записи и анализируя фильмографию, поражаешься, сколько погибло произведений и замыслов – либо физически уничтоженных («Да здравствует Мексика!», «Бежин луг», третья серия «Ивана Грозного»), либо задавленных в зародыше, не реализованных из-за изменений внутренней и внешней политики нашего государства (фильмы о Тамерлане, Пушкине, Джордано Бруно, о золотоискателях Дикого Запада). К такого рода нереализованным замыслам можно отнести и сцены, которые должны были стать частью фильма «Иван Грозный», посвященные двору английской королевы Елизаветы, или «рыжей Бесс», как любил ее называть вслед за Иваном Грозным сам Эйзенштейн. До нас дошли лишь пробы Михаила Ромма на роль Елизаветы, некоторое количество рисунков, посвященных «английской теме», и многочисленные упоминания в дневниках, статьях и заметках режиссера, свидетельствующие о том, что Англия конца XVI – начала XVII века необычайно привлекала. Сразу бросается в глаза, что XVI век, особенно его конец, имел особую притягательность для Эйзенштейна. Для любого русского интеллигента совершенно однозначное восхищение Эйзенштейна революцией, его тесная связь со столпами советской власти и деятельность режиссера как «культурпреда» красных за границей в 1920-е годы является весьма болезненной темой. Настолько болезненной, что явная революционная марксистско-ленинская идеология сильно мешает восприятию фильма «Броненосец „Потёмкин“».

Западному человеку гораздо легче записать этот фильм в десятку гениальнейших произведений XX века, так как отделить художественный факт от его последствий ему гораздо проще.

В умении воспринять художественный факт просто как факт и наслаждаться им как таковым заслуживает всяческих похвал знаменитая Кики, обительница Монпарнаса, бывшая подругой и моделью всей художественной богемы Парижа 1920-х годов и столь тесно с ней

связанная, что вместе с Пикассо, Паскином и Сутином она достигла славы и, можно сказать, бессмертия. Во всяком случае, во время своего пребывания за границей Эйзенштейн был ей представлен и с ней подружился, а по его воспоминаниям видно, что дружил и общался он с людьми разнообразными, но очень нужными и важными. Кики подарила Эйзенштейну свой портрет с надписью: *Car moi aussi j'aime les gros bateau et les matelots* («Я тоже люблю большие корабли и матросов»). Таким образом она объединила гениальный фильм Эйзенштейна с гораздо более поздним произведением искусства XX века, романом Жана Жене «Керель», весьма изящно определив истоки революционности Эйзенштейна, типологически очень близкие истокам политического радикализма Жене.

Страстная любовь Эйзенштейна к грубой красоте революционного бунта, нежность к строгому очарованию разбойничьего мужского братства прямо вели его в объятия красных. Многие сцены из «Броненосца „Потёмкин“» напрямую напоминают, при всей разности кинематографического языка, сцены с плясками опричников в «Иване Грозном» и являются прямыми предшественниками «ночи длинных ножей» в фильме «Гибель богов» Лукино Висконти. Пластические ценности освобождаются от какого-либо идеологического контекста, утверждая свою полную самостоятельность.

Бесконечно жить «музыкой революции» невозможно, так как человеческого организма просто не хватает на это. Советский кинематограф, или даже, лучше сказать, «красный кинематограф», развивался в направлении от революционной архаики с сильным налетом романтизма к формальному совершенству классицизма, от «Броненосца „Потёмкин“» к «Строгому юноше» Роома и «Бежину лугу» самого Эйзенштейна. В «Иване Грозном» Эйзенштейн неожиданно делает огромный скачок, перейдя от языка высокой революционной классики к наслаждению маньеристическим декадансом культуры, тем самым как бы замкнув круг своего развития. Выйдя из русской культуры начала века, воспев ее разрушение ради красоты революционного бунта, он снова вернулся к идеалам и ценностям своей среды, создав фильм об упоении упадком и найдя радости декаданса в самом неожиданном месте – в кровавом царствовании Ивана Грозного, представшего в его фильме предтечей Людвиг Баварского.

Прямолинейные декларации Эйзенштейна, заявленные в его статьях, – о том, что он хотел создать фильм о централизации Руси, о борьбе царя с порочным и отсталым боярством – могли обмануть сталинскую бюрократию и невзыскательного советского зрителя 1940-х годов. Этот обман удался на очень недолгое время, о чем свидетельствует запрет, наложенный на фильм. Впрочем, сам Эйзенштейн выдержал стилистику обмана лишь в первой серии. Далее стало ясно, что к патристическому пафосу «Иван Грозный» не имеет никакого отношения.

Интеллигенция восприняла «Ивана Грозного» как критику сталинского режима, как трагедию на тему власти и личности и в некоторой степени как раскаяние в жестоком романтизме «Броненосца „Потёмкин“». Этот взгляд весьма поверхностен; он сводит произведение искусства только к результатам нашего политического опыта. На самом деле, как и предсказывается законами трагедии, Иван Грозный в конце фильма вызывает не меньшую, если не большую, любовь и восхищение, чем в начале, когда он трактован как идеальный герой сталинского пантеона наподобие Александра Невского из одноименного фильма Эйзенштейна. Эйзенштейн предвосхитил Висконти, восстановив в правах высокие законы классической трагедии. В «Иване Грозном» очевидна сладострастная избыточность, с которой режиссер наслаждается всеми доступными ему излишествами эпохи – концом XVI века. Сегодня она обозначается многими специалистами и неспециалистами термином «маньеризм».

Унизанная блистающими перстнями рука царя, затыкающая рот молодому Басманову, кружение шлейфов, похожее в одно и то же время на канкан и брачный танец скорпионов, оргиастические пляски опричников перед ритуальным заклинанием юродивого – все это изливается на зрителя пьянящим образным потоком кровавых двусмысленностей, совершенно невозможных в русле эстетики красного авангарда. «Режущая незавершенность мексиканской пластики,

эскизность перуанских сосудов, сдвиг в пропорциях негритянской пластики – вот что нравилось моему поколению», – так определил режиссер круг своих эстетических пристрастий, подтвердив тем самым характернейшую тягу своего времени к эстетике антиклассического, столь гармонизировавшую с восхищением революционным радикализмом. Тем неожиданнее оказывается его любовь к Ренессансу XVI века, «все равно – в залитой ли солнцем Италии, в Англии, становившейся в лице королевы Елизаветы королевой морей», или в заснеженной России. Эйзенштейн неоднократно изъяснялся в любви к этому времени – времени Ивана Грозного, Рудольфа Второго, Елизаветы, Марии Медичи, – страстно желая создать фильм, посвященный переломной эпохе европейской культуры, которая предсказала все европейские декадансы вплоть до нашего времени. Тем самым он опередил свою эпоху, в 1920-е – 1930-е годы ощутившую острую тоску по классицизму, что выразилось в стиле ар-деко с одной стороны и в искусстве тоталитаризма – с другой. В 1930-е – 1940-е годы мало кто думал о маньеризме – любовь к этому времени и к этому стилю станет характернейшей чертой только конца нашего века, окрещенного расплывчатым термином «постмодернизм».

В «Иване Грозном» осталась лишь одна сцена, посвященная Европе, – сцена представления князя Курбского ко двору польского короля Сигизмунда. При том что Эйзенштейн создавал шарж на польский двор, дабы соответствовать партийному требованию противопоставить Русь Европе, ему не удастся скрыть явного наслаждения холодно-отвлеченной красотой изысканного шахматного порядка этой сцены. Изображение польского двора необычайно культурно – и его кокетливая холодность оказывается как будто противопоставленной тяжелому бурлящему варварству Москвы. Второй сценой, так и не осуществленной, должна была стать сцена прибытия русского посольства ко двору королевы Елизаветы.

Наслаждение драмами Уэбстера и Марло, почтение к прелестям Виндзорского леса и восхищение утонченным развратом при дворе королевы-девственницы было характернейшей чертой петербургской культуры модерна – достаточно вспомнить Кузмина и Муратова. Страннейшее переплетение готической рыцарственности с ренессансной увлеченностью мифологией, пасторальной меланхоличности с томительной дворцовой роскошью – все эти противоречивые тонкости путаного времени Елизаветы Английской вносили свежую струю в англomанию, свойственную русским интеллектуалам. Эту мечту Серебряного века о восхитительной двойственности елизаветинского времени Эйзенштейн хотел воплотить в зримых образах, тем самым предвосхитив страстную любовь к английскому маньеризму, пробудившуюся в современном кинематографе.

К сожалению, судить об этом мы можем лишь по небольшим оставшимся фрагментам.



MARCUS GNERRAERTS THE YOUNGER • QUEEN ELIZABETH I • 1595
СЕРГЕЙ АЙЗЕНШТЕЙН НА СЪЕМАКХ ФИЛМА «ОКТАБРЬ» • 1927



HARALD SOHLBERG • EN BLOMSTERENG NORDPÅ • 1905
INGMAR BERGMAN • SMULTRONSTÄLLET • 1957

Сон в летнюю ночь Бергман и северный ландшафт

«После Италии, Англии и России мало стран кажутся столь же заслуживающими внимания, как Швеция», – с этой фразы начинается одно из произведений маркиза де Сада под названием «Эрнестина» и с подзаголовком «Шведская повесть». Это достаточно нудное и достойное повествование о глубинах порока и высотах добродетели, быть может, и не заслуживает внимания читателя, однако то, что де Сад, просвещенный интеллектуал XVIII века, особо отмечает шведский антураж и переносит действие своей истории именно в эту страну, свидетельствует о том, насколько важной и интересной для него была мифологема скандинавского Севера.

Нет сомнений, что маркиз де Сад в Швеции никогда не бывал, а его шведский колорит мало чем отличается от подобного колорита фантастических стран Вольтера и Свифта. В том, что де Сад рассказывает об Упсале и Стокгольме, трудно выделить черты, которые, в его понимании, были бы характерны именно для Швеции, – настолько невероятными и выдуманными кажутся те немногочисленные приметы реальности, которые маркиз считает нужным упомянуть. Взять хотя бы «особый сорт шведского хлеба, весьма распространенный в шведских деревнях и выпекаемый из еловой хвои и березовой коры, смешанных с соломой, дикими кореньями и овсяной мукой». Этим чудным хлебом де Сада накормили в огромном подземном городе на глубине 240 метров вблизи Упсалы. В этой небольшой подробности – в садовском описании шведского хлеба – можно различить тот смутный образ, что туманной неясностью проступал в сознании каждого просвещенного европейца конца XVIII века. Суровая страна с природой скудной, скупой и подлинной, населенная людьми с душой простой и крепкой, людьми, пребывающими в одно и то же время в состоянии борьбы с ней и в полном с ней единстве. Швед по сути своей – это европейский гурон из вольтеровского «Простодушного», обладающий прямоотой и ясностью не испорченного европейской цивилизацией ума и при этом лишенный гуронской дикости, – своего рода образованный естественный человек.

В европейском сознании скандинавские страны долгое время образовывали нечто наподобие зеленой зоны, где царила дикая природная стихия и где, дыша свежим воздухом, можно было полюбоваться скалами и лесами, где не ступала нога человека. Привитая романтизмом любовь к скандинавскому эпосу придала сумрачному гористому ландшафту привкус божественности, а Балтийское море стало восприниматься как антипод Эгейского. В этом противопоставлении они были уравниены, и Скандинавия в XIX веке стала восприниматься почти так же, как и Греция, – в качестве древней колыбели европейской цивилизации, которая была покинута столь давно, что приобрела некоторое сходство с могилой.

В первую очередь от этого заповедника требовалось, чтобы в нем не было движения. Могучие скалы, вековые леса, холодные фьорды и простодушный народ не должны меняться, чтобы в сутолоке современной жизни не утратить своей величавости. Скандинавию, так же как и Грецию, европейский миф обязал оставаться вне современности. Тем неожиданнее оказались мощные импульсы художественных идей, что в конце XIX века вдруг все настойчивее стали проникать в европейское сознание из этого района вечной мерзлоты. Скандинавия перестала быть белоснежным полотном, на котором более изощренные европейские культуры вышивали свой собственный орнамент, используя притягательность северной экзотики.

Кнут Гамсун, Генрик Ибсен и Август Стриндберг в своем творчестве создали мир, интересный остальной Европе не потому, что в нем преобладали какие-либо специфические местные черты, но потому, что любой цивилизованный европеец ощущал, что этот мир не менее изощрен, утомлен и развит, чем его собственный, и что он при этом сохраняет все очарование местного колорита, во много раз усиливая тем самым художественное воздействие произведений скандинавских авторов. Скандинавская литература и скандинавское мышление не просто

вошли в моду в Париже и Берлине – сама Скандинавия стала восприниматься уже не только как природный феномен, но в первую очередь как феномен культурный.

Сам образ Скандинавии при этом мало изменился. Льды, огромные сугробы, ели, покрытые снегом, долгие ночи и суровое море по-прежнему оставались отличительными приметами ее пейзажа. Только теперь оказалось, что в Скандинавии есть не только подземные города, что там не едят хлеб из березовой коры и еловых шишек и что медведи не ходят по улицам Стокгольма. Со Скандинавией произошло то же, что и с Россией примерно в это же время: она оказалась включенной в Европу в прямом и переносном смысле этого слова. Швед в Венеции и Ницце перестал вызывать то удивление, с каким Рим встречал королеву Кристину, и поездка в Скандинавию оказалась весьма обычным делом: связи Гогена с Копенгагеном никого уже не поражали, в отличие от его поездок на Мартинику или на Таити.

Однако именно тогда, когда национальная культура добивается равноправия и вступает в непринужденный диалог с другими, более «опытными» культурами, остро и болезненно начинает проявляться проблема национального своеобразия. Нередко это ведет к довольно грубому педалированию своей уникальности, чаще всего неприятному, но совершенно необходимому на определенном этапе. Этим объясняются вспышки национализма, с различной силой проявившиеся в искусстве каждой европейской страны на протяжении XIX века. Чем чаще скандинавские художники ездили в Париж, тем с большей настойчивостью они утверждали свой собственный, отличный от всей остальной Европы, дух.

В это время, в начале XX века, в шведском искусстве и появляется свой, особый образ Швеции, непохожий на тот трафарет, что наложила на природу этой страны остальная Европа, начиная с маркиза де Сада. Все художники, ездившие в Скандинавию, в первую очередь писали снега и зиму. В шведской живописи рубежа веков, напротив, особенно усиленно стала эксплуатироваться тема короткой и светлой летней ночи, особого холодного солнечного света, этого странного короткого летнего сезона с его меланхоличной отчужденностью, острым ощущением скоротечности, как будто подстегивающим человеческие чувства, делающим все переживания более напряженными и острыми, а счастье более полным именно потому, что конец его близок и неизбежен. Ощущение запутанности и сложности страстей, похожих на игру, нервное ожидание любви, резкий переход из одного состояния в другое, счастье, всегда готовое обернуться несчастьем, – таковы северные коллизии жизни. Конечно, дух прохладной летней ночи с ее томительным эротическим символизмом был столь гениально воплощен в шекспировской комедии, что тут трудно прибавить что-нибудь новое. Хотя действие этой феерии происходит в окрестностях Афин, лес, окружающий греческий город, напоен созданиями северной фантазии, и шепоты эльфов, резвящихся среди берез и елей, ничем не походят на звуки, наполняющие оливковые рощи Аттики. Шекспировская условность, объединяющая северный фольклор и античную мифологию, предвосхищает параллелизм Севера и Юга, Скандинавии и Греции, провозглашенный романтизмом. Греческая ночь Шекспира – это светлая ночь короткого северного лета. Бесконечные вариации на эту тему заполнили шведское искусство, тем самым превратив сон в летнюю ночь в неотъемлемую часть образа Швеции, необычайно важную для каждого шведского интеллектуала.

Европа в то же время оказалась достаточно безразличной к скандинавским художественным новациям и обратила на шведскую летнюю ночь очень мало внимания. Никто не хотел отказываться от фьордов, северных ветров и громадных сугробов. Улыбки летней ночи осветили Европу несколько позже, уже благодаря кинематографу Бергмана, воспитанного на отечественной культуре модерна и с детства влюбленного в мучительно тягучее счастье шведского летнего света. Образ светлого и короткого отдыха, в его предельной напряженности и высветленности, как нельзя более подошел к новым очертаниям образа Швеции, претерпевшего сильные изменения в европейском сознании XX века. Швеция оказалась мало вовлеченной во все ужасы европейской истории этого столетия и для многих стала олицетворением земли обето-

ванной в буквальном смысле этого слова. Установившийся впоследствии социал-демократический рай тотального благополучия был естественным следствием шведской обособленности. Никто уже не воспринимал Швецию как страну суровых скал и тяжелого труда, где едят хлеб из березовой коры. Напротив, она стала чуть ли не символом грядущего европейского благополучия. Однако с самого своего появления шведский путь подвергся резкой критике со стороны большинства западных интеллектуалов. Неблагополучие этого нового рая, чьи праведные обитатели обречены на скуку вседозволенности, алкоголизм, наркоманию и групповой секс, было весомым доказательством повсеместного заката Европы. Нервозное лето, короткое счастье, обреченное на трагическую развязку, психопатическое одиночество вдвоем, втроем и так далее как нельзя лучше соответствовали образу сбывшейся новой утопии. Летняя ночь, тихо и грустно глядящая в зеркало *belle époque*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.